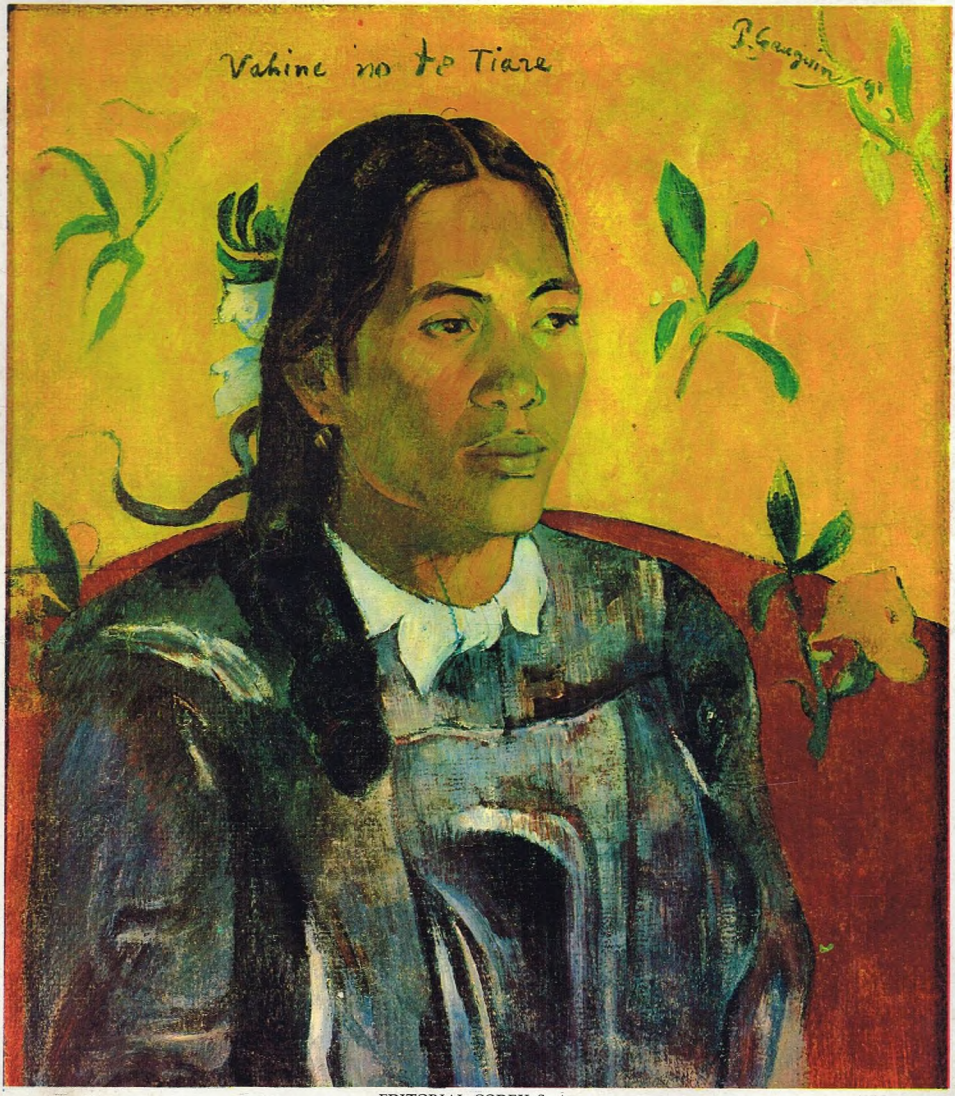
PINACOTECA DE LOS GENIOS

11

Gauguin



EDITORIAL CODEX S. A.

La más grandiosa colección de arte del mundo

PINACOTECA DE LOS GENIOS, que ofrece un panorama completo de las creaciones magistrales de la pintura, ha sido realizada por un conjunto de distinguidos expertos en arte, dirigidos por el doctor Dino Fabbri, y adaptada por especialistas, para el público de habla española.

EDITORIAL CODEX S. A.

BOLÍVAR 578
BUENOS AIRES

PINACOTECA DE LOS GENIOS - *La más grandiosa colección de arte del mundo.* Aparece todas las semanas. Director responsable: Nicolás J. Gibelli. Consejero Técnico: Profesor Julio E. Payró. Editada por Editorial Codex S. A. Dirección y Administración: Bolívar 578. T. E. 34-7501. Buenos Aires, Argentina. © Copyright by Fratelli Fabbri Editori, S. R. L. Milán, Italia: año 1964. Copyright by Piccadilly S. A., Av. 18 de Julio 1707, Montevideo, República Oriental del Uruguay: año 1964, para las ediciones en castellano. Reg. como correspondencia de 2ª clase en la Adm. de Correos de Guatemala, Nº Reg. de la Propiedad Intelectual Nº 806.580

Pablo Gauguin

Monografía por ALBERTO MARTINI

Traducción por JULIO GÓMEZ DE LA SERNA

El juicio del siglo XX. por JULIO E. PAYRÓ

PINACOTECA
DE LOS
GENIOS

La más grandiosa
colección de arte
del mundo

EDITORIAL CODEX S.A.
Bolívar 578 - Buenos Aires

ALBERTO MARTINI

Pablo Gauguin

1

Nació en París el 7 de junio de 1848, hijo de Clodoveo Gauguin y de Alina María Chazal. Cuando sólo tenía tres años, sus progenitores lo llevaron a Lima, donde vivían parientes lejanos de su madre. Desgraciadamente, el padre, periodista político de izquierda, falleció durante el largo viaje, pero la viuda llegó a Lima con sus dos hijos y allí permaneció cuatro años. De regreso en Francia, se instalaron en Orleáns, donde el joven Pablo efectuó sus primeros estudios. Luego, en 1865, Gauguin se embarca en un buque de carga y también como marinero cumple el servicio militar, que terminó en la primavera de 1871. Se ambientó pronto en tierra: protegido por Arosa –su tutor y gran coleccionista de las obras de Pissarro– ingresó en la agencia de cambio Bertin, donde demostró buen olfato para los negocios y logró beneficios jugando a la Bolsa. En 1873 se casó con una joven danesa, Mette Sofía Gad, de la que tuvo hijos.

La vida de Gauguin transcurrió desde entonces por el camino de las convenciones burguesas: ganó dinero, compró cuadros modernos, como lo había hecho su tutor, y en los días libres pintó en compañía de su colega Emilio Schuffenecker. Tuvo la satisfacción de ver admitido un cuadro suyo en el Salón de 1876, y desde 1880 en adelante participó en todas las exposiciones del grupo impresionista. En lo sucesivo empezó a sentirse indeciso entre su empleo y la pintura, pero no dudó en la elección: consumido por un deseo loco de pintar, a comienzos de 1883, sin comunicar su decisión ni siquiera a su mujer, dejó el empleo en la agencia Bertin, sin importársele las consecuencias que esta actitud podía traerles a él y a los suyos. Pasó por encima de todo: de su familia, a la que dejó en Copenhague, después de una desafortunada tentativa para conciliar en esa ciudad la actividad comercial con la artística; de la miseria, que le obligó en París incluso a pegar carteles para ganarse el sustento; de la incomprensión del público, que se reía de sus obras; de la enfermedad, que le llevó en derechura al hospital y de la dignidad misma, pues solía abusar de sus amistades.

Si su vida privada se ennegreció bajo ese aspecto, su pintura fue siempre intransigente, libre de compromisos. Cuando volvió a Francia, en junio de 1885, inició frecuentes viajes de París a Bretaña, región cuyo paisaje lo atraía tanto como sus pensiones baratas. Allí entabló amistad con el pintor Carlos Laval, en compañía del cual intentó su primera "fuga de la civilización". Partieron en abril de 1887 hacia Panamá y pasaron luego a la Martinica; pero en noviembre, enfermos y desalentados, regresaron a París sin un céntimo. En ayuda de Gauguin acudió el bueno de Schuffenecker, que le dio alojamiento en París, y en esa ciudad entró en relación con los van Gogh, Vicente y Teodoro, que se mostraron entusiastas de su trabajo. En la galería dirigida por Teodoro van Gogh hizo, en 1888, una exposición que, desgraciadamente, no alcanzó éxito comercial alguno.

Se estableció de nuevo en Bretaña, en su amada aldea de Pont-Aven, y allí pintó, hizo esculturas y cerámica, rodeado de un grupo de pintores entre los que figuraban el joven Emilio Bernard, Laval, Meyer de Haan y Pablo Sérusier. Pasó algún tiempo en Arlés, con van Gogh, pero la visita terminó trágicamente. Luego reapareció en París, en casa de Schuffenecker. La exhibición artística organizada en el café Volpini, durante la Exposición Universal de 1889, resultó un nuevo fracaso y se marchó otra vez a Bretaña; pero sus tanteos suscitaron interés entre los pintores jóvenes y los críticos.

El momento de Gauguin estaba por llegar: a fines de 1890 se hallaba de nuevo en París, haciéndose asiduo concurrente de las reuniones que los poetas simbolistas y los pintores sintetistas realizaban en el Café Voltaire. Entabló amistad allí con Mallarmé, Aurier, Morice, Redon, Carrière, Mirbeau y los apodados Nabies. El propio Mallarmé presidió un banquete en su homenaje, el 23 de marzo de 1891, pero el artista ya había salido de Francia para intentar la aventura de los trópicos. Su primera estancia en Tahití no fue larga ni afortunada, aunque Gauguin no pudo ya prescindir nunca de aquel clima, de aquel ambiente natural, de aquella libertad. En París, donde estuvo de nuevo desde agosto de 1893 hasta febrero de 1895, no tuvo más que desilusiones: la exposición en la galería Durand-Ruel no le produjo ningún beneficio; la venta en subasta fue un desastre; la visita que Gauguin hizo a su mujer en Copenhague no reconcilió a los esposos; el dinero de la herencia de un tío suyo se volatilizó en sus manos, y Annah, la javanesa, su amante, lo abandonó y saqueó su estudio. Así, pues, Gauguin se embarcó para Tahití en febrero de 1895 para no volver nunca más a Francia.

La correspondencia con su fiel amigo Daniel de Monfreid fue el único lazo que lo unió al mundo europeo después de la ruptura definitiva con su mujer. Solo, sufriendo atroces dolencias, agobiado por trágicas preguntas sin respuesta –"¿De dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿a dónde vamos?"–, carente de todo deseo, intentó suicidarse en 1898. Pero no era todavía el momento de su muerte: se repuso y volvió a trabajar en medio de una increíble miseria. De resultas de rozamientos con las autoridades de la isla, que no veían con buenos ojos a aquel "blanco" que vivía en contacto con los nativos, abandonó Tahití para refugiarse en las Marquesas, en la isla Hiva-Hoa, o Dominica, en 1901.

Gravemente enfermo, pensó por un momento regresar a Francia, pero Monfreid le sugirió que su destino estaba, en lo sucesivo, allí. Algunas de las autoridades de las Marquesas consideraron peligrosa la presencia de aquel europeo en esas islas y, en marzo de 1903, fue condenado a tres meses de cárcel. Llegaba el fin. Abrumado por las preocupaciones, devorado por la enfermedad, consolado tan sólo por las palabras humanitarias del pastor protestante Vernier, Pablo Gauguin deja de existir el 8 de mayo de 1903, mientras el grito del viejo canaco Tioka: "¡El Blanco ha muerto!", se pierde entre la maraña de la vegetación selvática.

Huida de la civilización en busca de una vida y de un arte primitivos

Como un profeta o un teórico, como un superador del impresionismo o un impresionista fúnebre, como un místico o un violento, un innovador o un veleidoso, de este modo, terriblemente contradictorio, vieron sus contemporáneos al hombre y al artista Gauguin. La verdad, como siempre, es mucho más compleja, aunque todo aquello sea cierto en parte, ya que es propio de un temperamento como el de Gauguin encerrar en sí impulsos y actitudes contradictorios en apariencia. En efecto, hay algo ingenuamente místico en su afán de vida primitiva; su violencia se caracteriza más por la evasión que por una intervención directa en su ambiente real, y en sus profecías hay siempre, en el fondo, algo escolástico. Afirma querer alcanzar con su pintura "el centro misterioso del pensamiento", pero después recurre a las "leyes universales de lo Bello"; desprecia la experiencia sensorial en pro de un "arte cerebral puro", de una pintura entendida como forma sensible de la Idea, y luego tiene necesidad de los calvarios bretones y del arte de Oceanía, además de la experiencia directa de la vida y de las creencias de los primitivos para conseguir su fin; dice ser un salvaje, pero habla del valor de lo inexpresado, del símbolo, de las armonías musicales, de la enigmática fuerza expresiva del color, como el más sutil de los sagaces intelectuales parisienses de fines del siglo. Y, sin embargo, de esta ebullición de motivos diversos, surge un personaje auténtico y un artista verdadero, que arrastra su maldición con valentía hasta redimirla por medio de una nueva imagen de la vida y del mundo, expresada y encarnada en los lienzos pintados en Tahití y en las Marquesas, islas que ven nacer la parte más importante de su obra pictórica. Gauguin es un afortunado agente de cambio cuando comienza a sentir deseos de pintar: esto sucede hacia 1874, una fecha de por sí significativa puesto que, precisamente en ese año, se verifica la primera manifestación pública del impresionismo en una exposición que suscita mucho clamor y polémicas en el ambiente artístico parisiense. Gauguin se pone de parte de aquel grupo revolucionario que regenera la visión pictórica por medio de un contacto directo con la naturaleza y por la observación de los efectos luminosos y atmosféricos: una luz y una atmósfera que sustraen la sustancia plástica de la tiranía de la forma, y la hacen partícipe de una unidad ambiental, exaltando la vibración del color. La adhesión del extraño agente de cambio, aficionado talentoso, al impresionismo, se manifiesta, si no en el terreno pictórico, ciertamente en el plano práctico: en efecto, Gauguin invierte unos 15.000

2

francos en obras impresionistas, adquiriendo no sólo pinturas de Monet, de Renoir, de Pissarro, de Manet o de Sisley, sino incluso del escarnecido Cézanne. Es un hecho que sirve para indicarnos sus preferencias artísticas, aunque su gusto estético no haya madurado aún tanto como para aceptar sin más una visión tan totalmente renovadora; esa aceptación es mérito principalmente de Pissarro, a quien Gauguin conoce sin duda en 1876, y a aquél se debe el acercamiento de Gauguin al grupo impresionista y su ingreso en él. Los resultados se advierten en seguida. El pintor aficionado consigue volcarse con mayor sinceridad en el cuadro y su pincelada se hace más viva, más libre, aunque la entonación siga siendo sorda. En realidad, Gauguin no adhirió nunca del todo a la técnica impresionista y a la feliz explosión de color y de luz peculiares del nuevo movimiento; en sus comienzos mantuvo, más bien, una actitud prudente y tradicionalista, pues sus colores matizados y su empaste difieren de los que usaban Monet y sus compañeros. A Renoir y a Monet, que son los más genuinos mantenedores del valor de la "impresión", la pintura de Gau-

guin les parece producto de una mala comprensión de las búsquedas iniciadas por ellos. Se manifiestan en abierta oposición con el buen Pissarro, que no deja de hablar en favor del que considera su discípulo; el caso es que los dos maestros, que habían reñido, no participaron de la quinta exposición impresionista de 1880, mientras que Gauguin hace allí su primera presentación pública. Quizá Monet piensa en las obras de éste más que en las de algunos protegidos de Degas, cuando declara a un periodista que "la pequeña capilla se ha convertido hoy en una escuela vulgar que abre sus puertas al primer pintamonas que llega". Comoquiera que sea, este "pintamonas" está resuelto a seguir el camino de la pintura, aunque ella no sea exactamente la misma de Monet. Alentado por el éxito obtenido en las exposiciones impresionistas y, además, por el apoyo de Pissarro y Cézanne —en compañía de los cuales trabaja en Pontoise durante el verano de 1881—, se decide a abandonar su remunerativo empleo a principios de 1883.

Pissarro sabe muy bien que él y los otros impresionistas pierden, desde ese momento, un coleccionista —y no cuentan con muchos—, pero tiene el presentimiento de que la pintura saldrá ganando, en cambio, un verdadero artista, lo cual le basta para empujar honradamente al adinerado agente de cambio, casado y cargado de hijos, a intentar sin compromisos la incierta aventura pictórica, y dirigir sus fuerzas hacia ese solo fin. Y Gauguin se siente feliz de poder decir, como ya lo deseaba desde hacía tiempo: "Al fin pinto a diario".

No han pasado diez años desde la primera exposición impresionista, cuando ya se está incubando una crisis dentro del movimiento: ese acuerdo espontáneo entre el ojo y la sensación, entre la observación directa de lo real y la transfiguración lírica, entre el análisis de la visión óptica y el estado de ánimo, que se rige con arreglo a datos puramente intuitivos, parece incierto e inseguro hasta a los mismos pintores impresionistas atormentados por dudas y perplejidades. No se trata simplemente de una crisis aislada de un grupo de pintores, sino más bien de una reflexión más amplia que pone en discusión los principios del moderno naturalismo y que abarca todos los ámbitos del pensamiento y del arte. Bien se insinúa un afán de superación del mundo de las apariencias a fin de penetrar más hondamente en el secreto del alma humana, bien se advierte la necesidad de plasmar lo interior, de representar a través de equivalentes verbales o plásticos los estados de ánimo y las sensaciones, bien la realidad externa queda postergada en favor de la Idea soberana, del Símbolo.

"El fin principal de nuestro arte —escribe en 1886 el poeta simbolista Gustavo Kahn—, es objetivar lo subjetivo (exteriorizar las ideas) en vez de subjetivar lo objetivo (ver la naturaleza a través de los ojos de un temperamento)" y estas palabras las habría suscrito también Gauguin, el cual se interna cada vez menos tímidamente en la tupida trama de este debate ideológico. Los años que van de 1883 a 1885 son años de transición y maduración para el joven artista, que en ese período vuelve sus ojos con frecuencia hacia Cézanne para buscar un estímulo que le ayude a estructurar sus pinturas más de acuerdo con los principios del arte y menos empíricamente; no logra todavía organizar la visión pictórica en una inflexible estructura, como el solitario maestro de Aix, pero, ciertamente, comienza a disponer los planos de color en un orden más meditado y severo, en una síntesis simplificadora. Es el 1886 un año denso de experiencias sumamente productivas: a pesar de la miseria y de la enfermedad, la labor de Gauguin está marcada por un tesón y una búsqueda realmente nuevos con respecto al período precedente, en el que

3

1 - Autorretrato, hacia 1902 - Lápiz - Bourg-la-Reine, colección de Mme. Joly-Segalen.

2 - Mujer tahitiana agachada, 1896 aproximadamente - Lápiz - Chicago, Instituto de Arte.

3 - Tahitiana echada, hacia 1892 - Lápiz carbonilla y pastel - Chicago, Instituto de Arte.

4 - Cabeza de tahitiana, 1806 aproximadamente - Lápiz - Cleveland, Museo de Arte, colección de Mr. y Mrs. Lewis B. Williams.

siempre había sido tributario del impresionismo, y al que siempre había referido toda su obra. Ahora, la ordenación decorativa de la imagen prevalece sobre la representación naturalista, y una sencillez que mira más a lo esencial se deja ver en las amplias zonas de color reunidas armónicamente en la superficie del lienzo, especialmente en las obras pintadas durante el verano en Pont-Aven, en Bretaña. Estos problemas

se ahondan y se precisan mejor en 1887, cuando el pintor, que comienza a soñar con los trópicos, marcha hacia ellos con Laval, visitando primero Panamá y luego la Martinica. En los cuadros de esa época se acentúan el rigor compositivo y la exuberancia del color, cálido y luminoso, aunque esté extendido de manera compacta: parece como si Gauguin quisiera vitalizar el clasicismo idealista de Puvis de Chavannes gracias a la comunión con una naturaleza ardiente y salvaje como la de la Martinica. Es un gran paso hacia adelante para el ex agente de cambio, que desde hace apenas cinco años está dedicado por entero a la pintura, pero no es todavía la madurez, recién alcanzada durante su segunda estancia en Pont-Aven, en 1888, después de reflexiones e incertidumbres. Allí, su encuentro con el joven Emilio Bernard, con el que había trabado superficial conocimiento dos años antes, influye provechosamente en su evolución. Bernard es una figura singular de intelectual-pintor, dotado de un agudísimo sentido crítico. Fue uno de los primeros en reconocer el talento de Cézanne y en intuir la grandeza de van Gogh, de Redon, de Toulouse-Lautrec, y poseía indiscutibles conocimientos teóricos y un talento inquisitivo, atrevido y despreocupado. Sus cuadros estilizados, de formas simples, cubiertas con pocos colores básicos y rodeadas por marcados contornos lineales, recuerdan mucho las vidrieras historiadas de las catedrales o los esmaltes de Limoges. Precisamente por esa similitud con la técnica del esmalte, su estilo fue llamado "tabicado" *(cloisonné)*, por referencia a los objetos artísticos en que la pasta vítrea está embutida entre "tabiques" de metal. Con todo, las obras de Bernard son demasiado teóricas, traducen demasiado mecánicamente un concepto mental y abstracto, aunque tienen el mérito de señalar con claridad una salida a los conflictos del naturalismo impresionista.

Por eso, Gauguin, con la autoridad que le da su obra pictórica, utiliza y exalta la potencialidad expresiva de esas soluciones formales propuestas escolásticamente por su joven amigo; soluciones que estaban ya en potencia en su pintura más reciente, orientada hacia una amplia síntesis decorativa, pero comprometida aún por su herencia impresionista. Sus nuevas obras, pintadas entre 1888 y 1891, presentan un colorido arbitrario y antinatural que le es dictado directamente por la emoción. Ese colorido se articula bidimensionalmente en el lienzo en amplias zonas marcadas por particiones simples y equilibradas. En muchos cuadros aparecen elementos simbólicos o literarios, a menudo de origen religioso. Piénsese, por ejemplo, en *El Cristo amarillo* (Buffalo, Galería Albright de Arte), en *La visión después del sermón* (Edimburgo,

4

Galería Nacional), en *El Calvario* (Bruselas, Museo Real). No sólo en la elección de temas, sino también en las soluciones estilísticas se nota la influencia del místico Bernard, quien, no obstante, nunca alcanzó esa vena creadora tan evidente en Gauguin. Con frecuencia se ha insistido en esta filiación de Gauguin con respecto a Bernard para menoscabar su personalidad artística y, otras veces, en cambio, se ha negado la importancia de esta influencia de Bernard para exaltar el talento de su famoso amigo, olvidando que, en arte, lo que cuenta es el resultado, y no los instrumentos con los que se lo alcanza.

El gran momento de Gauguin ha llegado: muchos pintores le siguen a Bretaña, donde pinta principalmente. Otros jóvenes, en París, lo miran como al profeta de un nuevo lenguaje estético; incluso los poetas se interesan por su arte "complicado y primitivo, claro y oscuro, bárbaro y refinado", como escribe Mirbeau. Y el futuro director y propietario de la "Revue Blanche", Tadeo Natanson, atestigua que "en el ambiente en que, hacia el año 90, uno se informaba de todas las novedades, se oía hablar casi febrilmente de Pablo Gauguin". Aunque sus exposiciones de 1888 y 1889 resulten un fracaso completo desde el punto de vista económico, son una verdadera revelación estimulante para los pintores y poetas que piensan en un arte directo, que capte verdades por medio de emociones y símbolos, más allá de la apariencia de lo real. Gauguin, cuyo perfil macizo parece tallado con un hacha, llega a ser un personaje dilecto en el ambiente simbolista y un asiduo frecuentador de sus lugares de reunión, en especial el Café Voltaire. En 1891, año del triunfo del simbolismo, él está entre los invitados al banquete en honor de Moréas; en febrero, sus obras figuran en subasta con notable éxito y, en marzo, Mallarmé organiza una gran comida de homenaje al pintor.

De 1891 a 1893, Gauguin realiza su primera experiencia de vida primitiva en la isla de Tahití. Pese a mil dificultades imprevistas, conoce la nueva felicidad de descubrir un ambiente virgen e incorrupto, canta en sus lienzos el gozo de una vida sencilla y pura bajo la luz cegadora del cielo o en la sombra cálida de una lujuriante vegetación, exalta la sensualidad de los cuerpos exuberantes y lozanos como flores o el misterio de los espíritus que amenazan la existencia. Sus armonías cromáticas, llamadas a expresar simbólicamente significados espirituales, alcanzan su más suntuosa riqueza, mientras sus formas llegan, inversamente, a la más absoluta síntesis. Se advierte en estas pinturas suyas, acogidas con frialdad en la exposición organizada por Durand-Ruel a su regreso a París, no sólo una profunda sugestión exótica, sino también una clara influencia del arte de los maoríes (Pissarro, en efecto, le reprochó que saqueara el arte de la cultura polinésica nativa). Así como en Bretaña le atraían los ingenuos calvarios sumariamente esculpidos, ahora dirige su mirada a las simbólicas imágenes rituales de estos hombres de cultura primitiva; a esas figuras de formas elementales y poderosamente esquematizadas que personifican a las fuerzas de la naturaleza y manifiestan el tipo de espiritualidad religiosa de esas gentes.

Gauguin no imita, como se ha dicho, el arte de los maoríes, por otra parte sólo relativamente importante en el panorama general del arte de Oceanía; no deduce de él estímulos formales. Su amplia cultura, que abarca desde Egipto a Persia, y de Camboya al Lejano Oriente no necesita ciertamente de tales referencias. Él quiere re-crear las razones más profundas que han motivado esas expresiones artísticas, consciente de que su mundo no puede ser el de un maorí, de que sus deseos y sus angustias son los de un hombre moderno que posee un patrimonio interior y reacciones emocionales distintas, por completo, de las de los indígenas tahitianos. Y es por ese camino, por medio de esa reflexión, cómo el artista consigue que el símbolo se encarne en la representación del mundo exterior, combinando íntimamente la naturaleza y la fantasía, la verdad y la imaginación. El cuadro, la imagen pintada, es la nueva realidad objetiva creada poéticamente por el artista. En este sentido, Gauguin es un verdadero primitivo.

El nuevo encuentro con el ambiente parisiense y con la sociedad europea lo defrauda hondamente y, después de un año y medio, reemprende el camino de Tahití, en febrero de 1895, decidido ya a no retornar nunca más a su país. Quizá no se siente ya con fuerzas para luchar, para contender él solo con un mundo indiferente y cruel cuyas normas rechaza; quizá siente la nostalgia del candor y de la pureza de los primitivos. Su destino, de hombre y de artista, está allí, en las lejanas islas de la Polinesia. La familia, los amigos, la gloria, son palabras casi carentes de sentido para Gauguin, poseído ya del demonio de la rebeldía: por eso huye en busca de la paz y de una más serena relación con la realidad de su mundo interior, conturbado por angustias y dudas; por eso busca un ambiente humano y natural más consustancial con su temperamento. Acaso en su vida no todo sea una equivocación: los lienzos y los colores le ofrecen todavía la posibilidad de crear realidades consoladoras, de dar vida a imágenes felices y gozosas, cálidas de exuberancia vital. Y si la angustia del destierro oprime a veces su alma; si resuenan en su mente preguntas obsesivas sin respuesta —"¿De dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿a dónde vamos?"—, hasta esas inquietudes internas tienen un rostro y encuentran su forma sensible, en las islas, justificando y dando contenido a una vida de dolorosas miserias y de sueños ingenuamente audaces.

Su pintura de la segunda estancia en Tahití y del período transcurrido en las Marquesas atestigua esa dura lucha, ese generoso intento de superar los confines mismos de la pintura con una creación de formas plásticas que encarnen concretamente el drama de su alma, con sus turbaciones, caídas y altibajos. A veces las preocupaciones simbólicas permanecen en un plano puramente literario, otras las preocupaciones sintéticas lo llevan a resultados de gran belleza ornamental, pero con mayor frecuencia el afán del estilo y la búsqueda de significados se encarnan en imágenes que siguen conservando, aún hoy, su vitalidad expresiva: el dios egipcio y el fetiche primitivo se han unido, así, en la nueva realidad representada por Pablo Gauguin, el "blanco" de la "Casa del Gozo".

* *Véase "EL JUICIO DEL SIGLO XX" después de las láminas de color.*

Indice de las ilustraciones

I - Vacas en el abrevadero (1885 - 63 x 79 cm) - Milán, Galería de Arte Moderno (colección Grassi) - *De ésta y de otras obras juveniles, dice Fénéon: Los tonos difieren poco unos de otros: de ello resulta, en sus cuadros, una armonía sorda. Árboles frondosos surgen de tierras gordas, feraces y húmedas, invaden el lienzo y tapan el cielo. Atmósfera pesada.*

II - La bahía de San Pedro, en la Martinica (54,5 x 89,5 cm) - Copenhague, Gliptoteca Carlsberg - *En las obras pintadas en 1887 en la Martinica, Gauguin muestra una orientación mayor hacia los colores luminosos y brillantes, y revela preocupaciones de orden compositivo: el equilibrio de Puvis de Chavannes se renueva aquí por el contacto con la naturaleza.*

III - La bella Ángela (1889 - 92 x 72 cm) - París, Museo del Louvre - *Como en la Visión después del sermón, en este cuadro la disposición de las imágenes no obedece a principio naturalista alguno, sino a exigencias simbólicas y decorativas. El retrato de la mujer bretona (la señora Ángela Sartre) está inserto en un marco circular y luce sobre un fondo ornamental.*

IV - El Cristo amarillo (1889 - 92 x 73 cm) - Buffalo, Galería Albright de Arte - *Aquí el artista lleva a consecuencias extremas sus búsquedas de un rigor y "una simplicidad grande, rústica y supersticiosa", manifestadas ya el año anterior. Además, emplea colores arbitrarios. El Cristo está inspirado en una escultura de madera de la iglesia de Trémalo.*

V - La visión después del sermón o Jacob luchando con el Ángel (1888 - 73 x 92 cm) - Edimburgo, Galería Nacional de Escocia - *Pintado en Bretaña en setiembre de 1888, este cuadro muestra el momento de la adhesión de Gauguin al "tabicado" de Bernard. Al sintetismo de las formas, definidas en planos de dos dimensiones, se une el simbolismo de la escena.*

VI-VII - Ta Matete (El Mercado - 1892 - 78 x 92 cm) - Basilea, Museo de Arte (colección R. von Hirsch) - *El sagaz "primitivo" Gauguin no olvida su fina cultura y resucita motivos y formas de pintar egipcios, como en esta composición: Gauguin escribió en una ocasión que "la verdad... es el arte primitivo más sabio de todos... es el Egipto".*

VIII - Retrato de María Lagadu (1890 - 62,5 x 51,5 cm) - Chicago, Instituto de Arte (colección J. Winterbotham) - *Aunque la influencia de Cézanne sea evidente en este cuadro (que reproduce en el fondo una* Naturaleza muerta *de aquél) se ve cómo las preocupaciones plásticas y espaciales de Cézanne se convierten en un cromatismo bidimensional.*

IX - Autorretrato (40 x 35 cm) - Béziers, colección Mme. L. Huc de Monfreid - *Realizada en Tahití y enviada a su amigo Daniel de Monfreid en 1896, esta obra es la imagen más intensa y patética del pintor, y está libre de achaques literarios y simbólicos: la sombra de los atroces sufrimientos de aquel trágico año se condensa en el semblante del artista.*

X-XI - Siesta; Tahití (88 x 105,5 cm) - Nueva York, colección Mr. y Mrs. Ira Haupt - *Pintado en Tahití en 1893, este cuadro testimonia la superación de un esquematismo decorativo que a veces oprimió a Gauguin en los años anteriores. Las formas no se recortan ya en zonas rigurosamente divididas y rellenas de un color uniforme, con lo que gana en armonía cromática.*

XII - Muchachas tahitianas con flores de mango (1899 - 94 x 73 cm) - Nueva York, Museo Metropolitano (colección W. C. Osborn) - *En estas "oferentes" la verdad natural se une a una significación simbólica: la imagen de la inocente belleza de las dos muchachas se convierte en la imagen de una vitalidad pura y dichosa, que apacigua el espíritu del artista.*

XIII - ...y el oro de sus cuerpos (1901 - 67 x 76 cm) - París, Museo del Louvre - *En la rítmica correlación de las figuras sentadas parece revivir un antiguo motivo compositivo egipcio, pero sin ninguna intención de pedantería, como si el artista hallase en la postura de las muchachas un ritmo de antigua belleza, que aviva la armonía del color.*

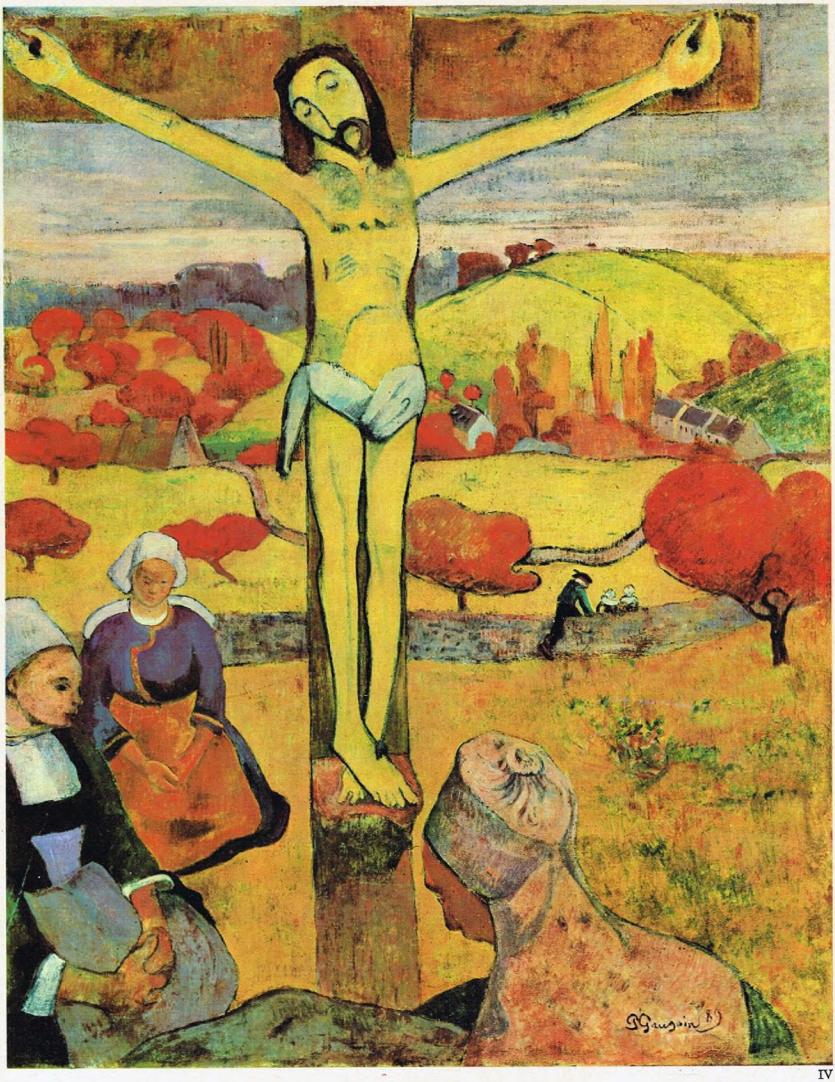
XIV-XV - ¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿A dónde vamos? (1,41 m x 4,11 m) - Boston, Museo de Bellas Artes - *Gauguin desarrolla alegóricamente, en este cuadro pintado en 1897, los varios momentos de la vida del hombre, desde el nacimiento hasta la vejez, intentando dar forma a los deseos y a las angustias que atormentan la existencia de los mortales.*

XVI - Jinetes en la playa (1902 - 66 x 76 cm) - Essen, Museo Folkwang - *En las islas Marquesas, en Hiva-Hoa, donde el artista se había radicado el año anterior, vuelve a encontrar, al menos en pintura, un poco de aquella felicidad que había desaparecido de su alma, esa felicidad se trasmite al lienzo, en el que resplandece la suntuosidad del color.*

XVII - Vahiné no te tiare (Muchacha con una flor - 70,5 x 46,5 cm - detalle; en la portada) - Copenhague, Gliptoteca Carlsberg - *Toda la fuerza estructural de las simples esculturas de madera de Oceanía está latente en esta imagen. El fondo florido, que también gustaba a van Gogh, sirve al artista para simbolizar el gozo y la serenidad juveniles de la "vahiné".*

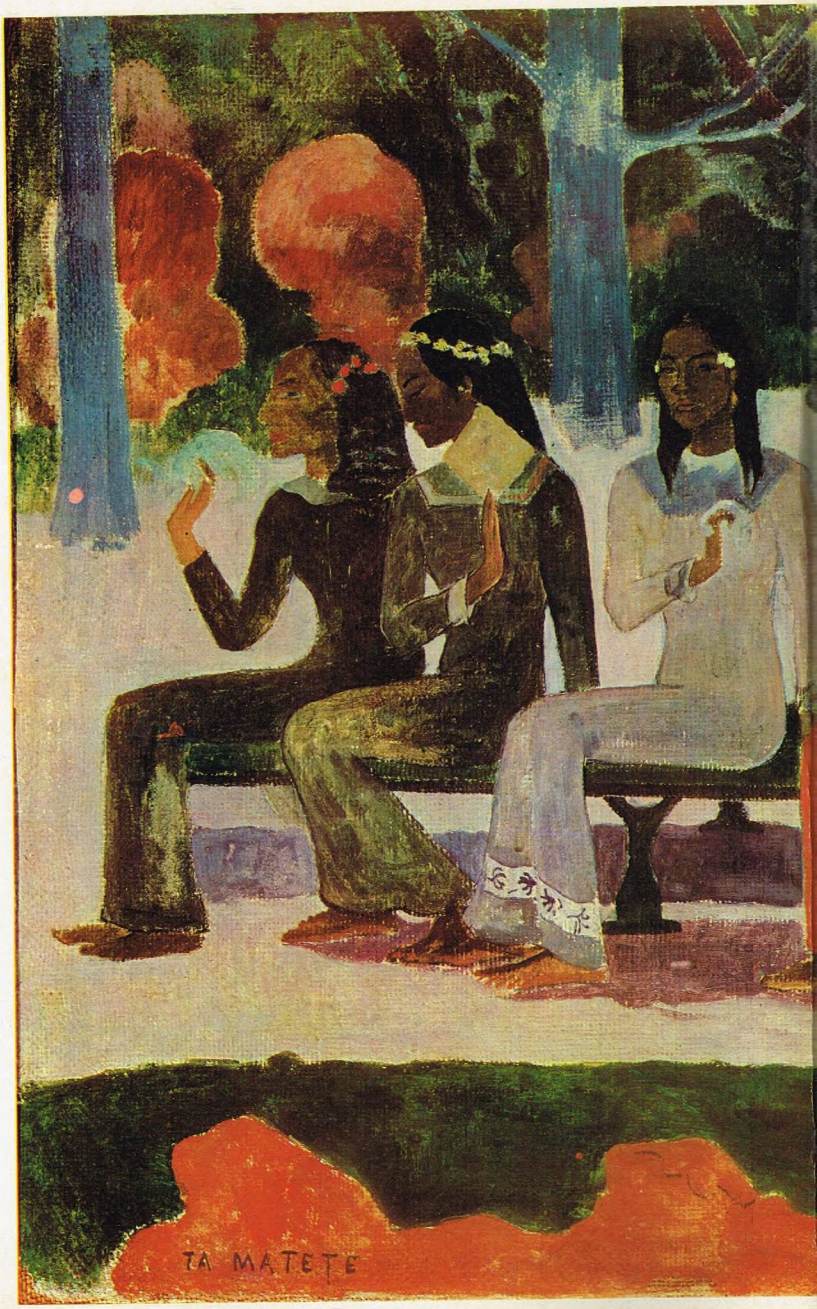
I

III

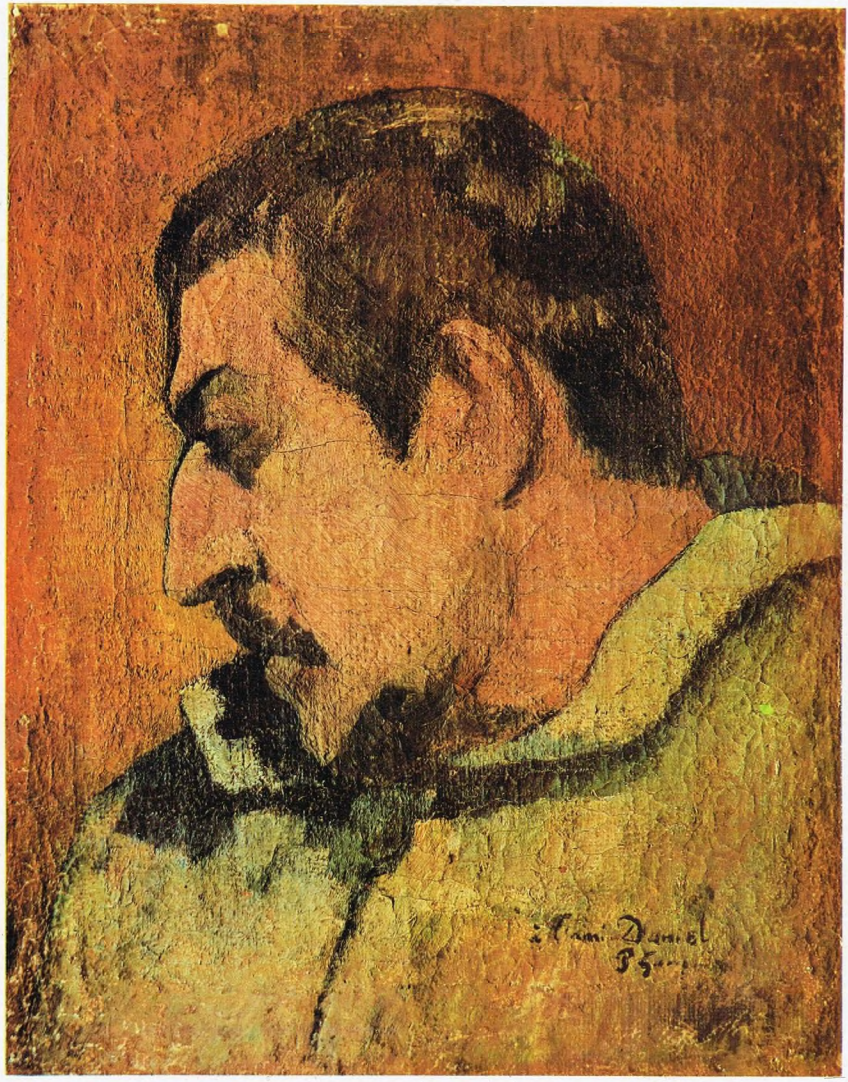


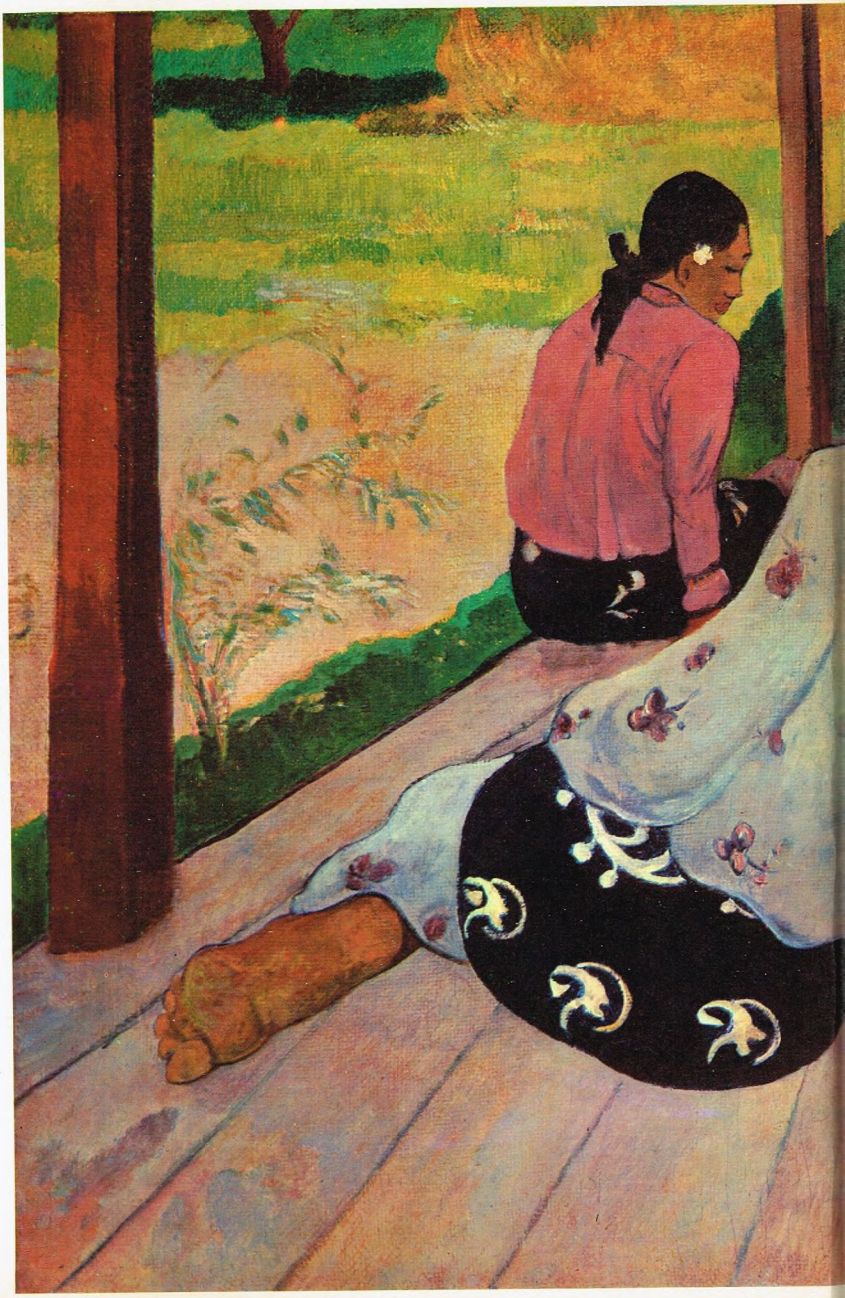
IV

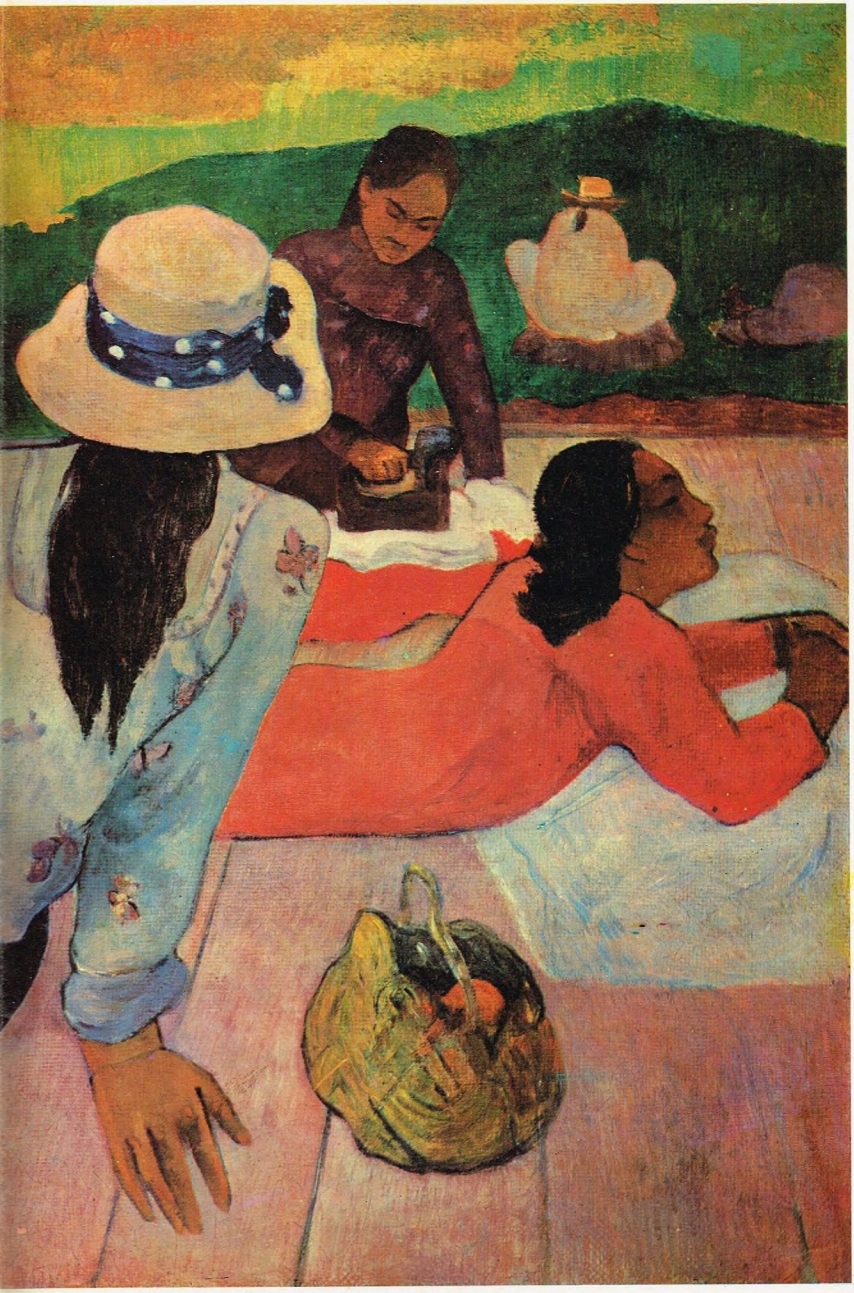
V


TA MATETE

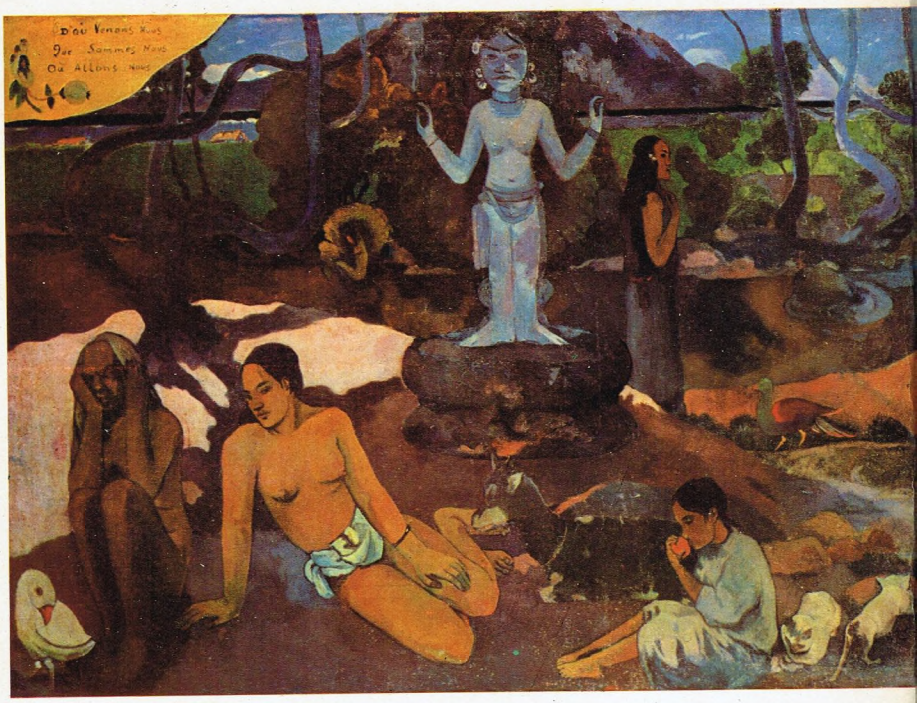
VIII



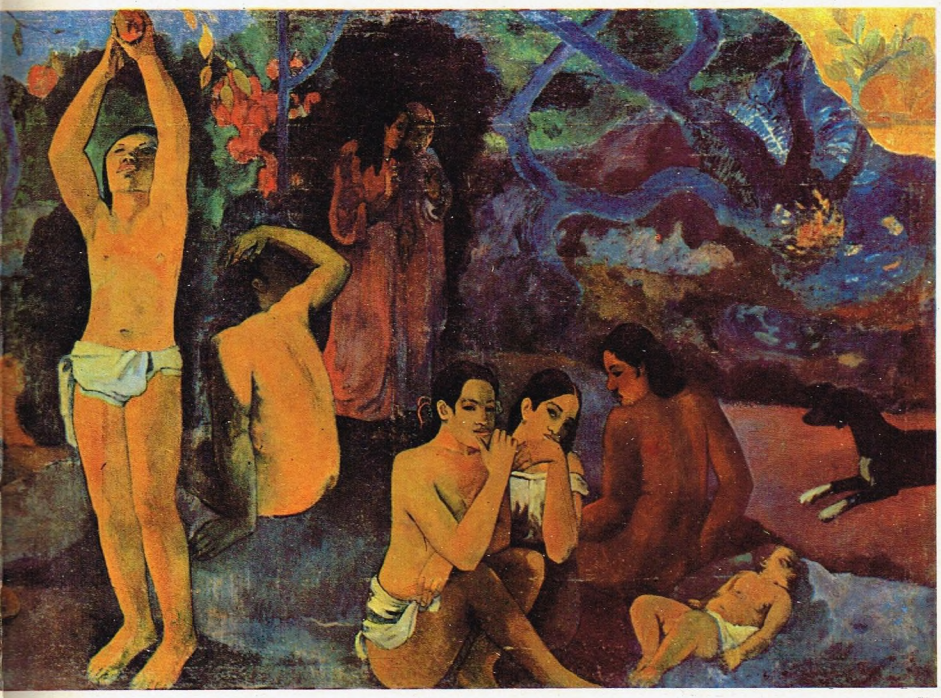




XIII



XIV



XV

XVI

EL JUICIO DEL SIGLO XX

POR JULIO E. PAYRÓ

Pocos casos comparables con el de Pablo Gauguin se presentan en la historia. Este hombre extraordinario, que llegó a ser una de las figuras más representativas del vuelco que a fines del siglo pasado se produjo en el terreno del arte, era en amplia medida un autodidacto. Pues los consejos que pudo recibir de Pissarro o las inspiraciones derivadas del contacto con Cézanne y van Gogh (inspiraciones que, por otra parte, fueron recíprocas), no pueden ser considerados como instrucción especializada. En segundo lugar, su vocación de pintor fue bastante tardía, ya que contaba veintiséis años cuando se le ocurrió tomar los pinceles en la mano por primera vez. Y no tenemos noticia de que, antes de 1874, haya manifestado interés alguno por las artes: al contrario, todas sus experiencias previas parecen pertenecer a ámbitos opuestos al artístico. En cambio, una vez dedicado a la pintura, demostró por ella una pasión como pocas, que lo llevó a los más duros y crueles sacrificios.

Una singularidad más se descubre en este genio extraño: llegado a los umbrales del arte en estado de absoluta virginidad estética, adoptó desde el primer momento el lenguaje pictórico más avanzado de su época, es decir, el impresionismo, sin esa exploración de lo tradicional a la cual se dedican invariablemente los artistas en el comienzo de su carrera; Monet, Renoir, Degas y otros vanguardistas que Gauguin admiraba, antes de llegar a su expresión independiente habían pintado como lo hacían sus predecesores. Gauguin, no: se colocó instantáneamente en la vanguardia, y ésta fue su punto de partida para una evolución que pronto había de emanciparlo y oponerlo a los impresionistas. Es curioso, en verdad, que este francés tan imprecisamente vinculado con América (su único antepasado hasta cierto punto "americano" fue su bisabuelo, el padre de Flora Tristán, que era español y vivió en el Perú) procediera como un criollo, es decir, como si para él, sencillamente, no existiera tradición alguna a que aferrarse. Este rasgo —su ruptura con todo pasado— y su preferencia por todo lo que fuera primitivo *son características que tornan particularmente interesante la figura de Gauguin.*

Basta leer sus numerosos y significativos escritos para advertir que Gauguin consideraba decadente la civilización occidental. Tal convicción, justificada o no, animaba al artista y se reflejaba en su obra. En todo caso, él intuyó con claridad que, en el momento en que empezó a actuar, se había llegado a un punto muerto en cuanto a expresión artística se refiere. El impresionismo representaba bajo ciertos aspectos una novedad y una promesa para el futuro, pero seguía vinculado con una tradición naturalista que tenía su origen en el Renacimiento. Ahora bien, el ciclo renacentista había concluido por agotamiento y el siglo XIX, con sus caracteres inéditos, requería una expresión artística nueva.

Con más intensidad que Cézanne, van Gogh o Seurat —los otros tres reformadores posimpresionistas— Gauguin sintió que no era posible revitalizar el lenguaje pictórico renacentista o barroco, sino que era preciso desandar camino hasta llegar a las formas primeras del arte, para luego emprender una nueva marcha ascendente. No bastaba volver a inspirarse en los griegos: eso, ya lo habían hecho los etruscos, los romanos, los hombres del Renacimiento y, finalmente, los neoclasicistas. Había que retroceder más aún y llegar a las fuentes: a la pintura egipcia o, más lejos, a los modelos proporcionados por los pueblos primitivos. Esto es lo que quiso decir Gauguin cuando declaró que había retrocedido "hasta el caballito de madera" de su infancia.

"Si nuestra vida está enferma —escribió al dramaturgo Strindberg desde Tahití— nuestro arte también tiene que estarlo y sólo podemos devolverle la salud empezando de nuevo, como niños o como salvajes... He huido de todo lo convencional, lo artificial, lo habitual... Vuestra civilización es vuestra enfermedad; mi barbarie es mi restablecimiento."

Este modo de pensar es el que lo llevó a Panamá, a la Martinica, a Bretaña, a Tahití y, en última instancia, a la perdida isla del Pacífico en que, en circunstancias tan misteriosas, encontró la muerte. Pero no pretendia imitar a los primitivos en sus formas artísticas, sino participar íntegramente de la vida primitiva, para que esas formas surgieran de él con espontaneidad, tal como surgían sin esfuerzo en las obras de los nativos con quienes convivía. Fuerza es decir que, pese a sus declaraciones y sus sinceros esfuerzos de retorno a un estado de barbarie, nunca pudo dejar de ser quien era: un intelectual atrapado en las redes del pensar y del sentir occidentales.

Con todo, el arte de Gauguin representa un golpe de timón que alteró radicalmente el rumbo de la pintura, alejándola de los derroteros tradicionales y abriéndole inéditas perspectivas. En particular, su indiferencia hacia todo lo que fuera la busca de la mera verosimilitud cromática, su modo de usar el color utilizando su doble repercusión —la física y la psíquica— en el espectador, su apreciación del valor simbólico del rojo, el azul o el amarillo, su deliberada irritación de las tintas, su vuelta al empleo del trazo de contorno que define las superficies uniformemente coloridas de las formas pintadas, su despego, en suma, del naturalismo y su evidente voluntad de sugerir el paisaje o la figura mediante equivalencias formales y cromáticas en vez de reproducirlos con recursos ilusionistas, significaron lecciones de audacia y proposiciones renovadoras que el siglo XX recogió con entusiasmo y que fueron un nuevo punto de partida para el arte.

La influencia que el maestro de Tahití ha ejercido en las sucesivas generaciones es enorme. Orientó a los sintetistas de fines del siglo pasado que rodeaban a Sérusier (entre ellos a Bonnard, Vuillard y Denis) y fue el héroe de los jóvenes franceses y alemanes que, en los primeros años de nuestra centuria, lanzaron los movimientos fauve *y expresionista. Si se considera que estos movimientos, a su vez, propusieron soluciones adoptadas y eventualmente elaboradas por innumerables pintores hasta nuestros días, se apreciará la magnitud de la revolución artística iniciada por Gauguin.*

Él tuvo la prioridad de la audacia y del acierto en el estilo nuevo que propuso para la pintura. Era modesto, pero no ignoraba el valor de la obra que había realizado. "El público —escribió al final de su vida a su amigo Daniel de Monfreid— no me debe nada, puesto que mi obra pictórica sólo es relativamente *buena; pero los pintores que hoy aprovechan esa libertad me deben algo." Y agregaba: "Tienen mucho talento... Pero, sin mí, ¿existirían acaso? ¿Acaso la gente los aceptaría?"*

Esas palabras melancólicas, que le fueron sugeridas por defecciones e ingratitudes de algunos de sus discípulos, entrañan una gran verdad. Los innovadores temerarios, en arte, al imponerse al público, lo preparan para aceptar y luego comprender otras innovaciones, allanando de esta suerte el camino a sus sucesores. La obra de Gauguin ha alcanzado en nuestros días una popularidad inmensa. Pero, al reconocerlo, conviene no olvidar que, allá por el año 1900, sus cuadros parecían quebrantar todas las reglas y alzarse contra las augustas tradiciones de la pintura. La libertad que su ejemplo confirió a la expresión pictórica, la conquistó Gauguin al precio del dolor y de la miseria, heroicamente aceptados en aras del arte. Trágicos fueron los últimos años de su vida en la Dominica. La soledad que buscó deliberadamente para realizarse como artista llegó a desgarrarle el alma. Su último cuadro, el que quedó, sin firma, en el caballete del taller en que Gauguin fue hallado muerto, era un paisaje de Bretaña, con una aldea agazapada bajo un espeso manto de nieve. En la hora suprema de la agonía, el "salvaje" había estado evocando —¡quién sabe con cuánta nostalgia!— los inviernos europeos y la comarca de su Francia en que, luego de largos tanteos, su genio se reveló en todo su esplendor.

Lista de Distribuidores y Agentes de suscripciones de PINACOTECA DE LOS GENIOS y sus respectivos precios de venta al público

ARGENTINA — Pesos 120.—

Agente de suscripciones : Publex S. A. • Maipú 43 • Buenos Aires

Distribuidores de fascículos: Distribuidora Universal de Publicaciones S. R. L. Brandsen 1870 • Buenos Aires.

*** COLOMBIA**

Editorial Publex Colombiana • Carrera 7a. Nº 13-58 • Bogotá — Pesos 10.—

COSTA RICA

Carlos Valerin Sáenz • Apdo. 1924 • San José — Colones 6.50

*** CHILE**

Cía. Chilena de Ediciones • Sto. Domingo 1175 • Santiago — Escudos 5.—

EL SALVADOR

Distribuidora Salvadoreña • Avda. España Nº 344 • San Salvador — Colones 2.80

ESPAÑA

Distribuidora Europea de Ediciones S.A. • Córcega 414 • Barcelona — Pesetas 50.—

GUATEMALA

De la Riva Hnos. • 9a. Av. 10-34 • Guatemala — Quetzales 1.—

HONDURAS

Hortensia Tijerino • Avda. Salvador Mendieta 111 • Tegucigalpa — Lempiras 2.—

(1) MÉXICO

Publex S. A. • Director responsable: Marcial Frigolet Lerma. Bolívar 154 • México D. F. — Pesos 12.—

NICARAGUA

Ramiro Ramírez Valdez • Avda. Bolívar Sur Nº 302 A • Managua — Córdobas 6.50

PANAMÁ

Agencia Internac. de Publicaciones • Apartado 2052 • Panamá — Balboas 1.—

*** PERÚ**

Central Peruana de Publicaciones • Bolivia 154 • Lima — Soles 30.—

PUERTO RICO

Matías Photo Shop • 200 Fortaleza St. • San Juan — Dólares 1.—

REP. DOMINICANA

Librería Dominicana • Mercedes Nº 49 • Sto. Domingo — Pesos 1.—

URUGUAY

Cía. Uruguaya de Ediciones S.A. • 25 de Mayo 620 • Montevideo — Pesos 15.—

*** VENEZUELA**

Venezolana de Publ. C. A. • Princ. a Sta. Capilla 4 • Caracas — Bolívares 5.—

** Distribución a partir del 18 de septiembre de 1964.*
(1) Fecha de aparición en México: 29 de septiembre de 1964.

Correo Argentino CC. y Suc. 3-27-34 y 69 (B)
Tarifa Reducida Concesión Nº 7470
Franqueo a Pagar Cuenta Nº 443

AMORCATU
LUCA 2121
BUENOS AIRES

PRINTED IN ARGENTINA
Impreso en la Argentina
8-VII-64